



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Ślady tradycji trzynastozgłoskowca w tomiku "Chwila" Wisławy Szymborskiej

**Author:** Marek Piechota

**Citation style:** Piechota Marek. (2011). Ślady tradycji trzynastozgłoskowca w tomiku "Chwila" Wisławy Szymborskiej. W: D. Rott, P. Wilczek, B. Stuchlik-Surowiak (red.), "Liber amicorum professoris Ioannis Malicki" (S. 222-231). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Marek Piechota

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Ślady tradycji trzynastozgłoskowca w tomiku *Chwila* Wisławy Szymborskiej

W trakcie trzech dekad mojej praktyki dydaktycznej, uniwersyteckiej i pozauniwersyteckiej na kierunkach polonistycznych i pokrewnych (przy okazji prowadzenia zajęć ze wstępu do nauki o literaturze, z poetyki historycznej bądź opisowej, z historii literatury polskiego Oświecenia i Romantyzmu, retoryki, ostatnio wreszcie semiotyki tekstów kultury) wielokrotnie wypadało mi przekazywać młodszym pokoleniom zainteresowanych literaturą wiadomości z zakresu jednej z podstawowych dziedzin poetyki (językoznawcy wpisują ją także w obręb stylistyki), mianowicie wersologii. Szczęśliwie od razu<sup>1</sup> miałem do dyspozycji *Słownik terminów literackich* i mogłem objaśnić ten termin jako narzędzie pozwalające odróżniać wiersze od prozy; tenże *Słownik* podawał stosowną definicję Aleksandry Okopień-Sławińskiej:

**Wersyfikacja** [...] **1.** budowa wiersza; ogół zasad i właściwości systemowych i strukturalnych kształtujących mowę wierszową i odróżniających ją od prozy. Por. konstanta wersyfikacyjna, metrum, rytm, system wersyfikacyjny, tendencja wersyfikacyjna, wzorzec rytmiczny, wierszowa jednostka; **2.** to samo co wersologia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Prowadząc ćwiczenia ze wstępu do nauki o literaturze, młodszy asystent sięgał wówczas po książkę prof. Henryka Markiewicza: *Główne problemy wiedzy o literaturze* (korzystałem i do dziś korzystam z egzemplarza zakupionego podczas ostatniego roku studiów polonistycznych w Uniwersytecie Śląskim — z wydania czwartego przejrzanego i uzupełnionego. Kraków 1976). O wersologii patrz: ibidem, s. 17.

<sup>2</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 486. Por. również wyd. drugie poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 562—563.

O pożytkach z pewnego rozeznania w wersologii, płynących dla analizy i sztuki interpretacji konkretnych tekstów poetyckich, mogłem się przekonać podczas przygotowywania jednej z mych pierwszych publikacji, gdy wybór kontekstu gatunkowego wiersza o incipicie *Szli krzycząc: „Polska! Polska!”* — *wtem pewnego razu...* spośród [*Przypowieści i epigramatów*] Juliusza Słowackiego (kontekstu istotnego dla rozumienia zwłaszcza drugiej sekcstyny tego wiersza) wypadło wesprzeć wnioskami o stylizacyjnej funkcji przywołania formy sylabicznej wobec przewagi w tym okresie twórczości poety wzorca sylabotonicznego ze skłonnością do tonizmu<sup>3</sup>. Trzynastozgłoskowiec *przypowieści* narzucał, zgodnie z intencją twórczą autora, skojarzenia z epiką, zwłaszcza wcześniejszą epiką romantyczną.

Praktyka pozwoliła mi z biegiem czasu dostrzec również rytm wiersza i tam, gdzie nie powinienem był się go spodziewać, w ewidentnej prozie, chociaż wolno tu domniemywać, iż pojawił się on w tym konkretnym wypadku bez intencji stylizacyjnych, przeciwnie — raczej nawet wbrew intencjom zmęczonego trudem twórczym poety. Mam tu na myśli ów fragment z listu Adama Mickiewicza do Antoniego Edwarda Odyńca, w którym wycieńczony intensywną pracą przepisowywacza autor *Pana Tadeusza* — przepisywanie, jak sam deklarował, męczyło go o wiele bardziej niż sam proces twórczy — donosił wreszcie przyjacielowi o szczęśliwym zakończeniu ostatniej księgi arcyepoematu (Paryż, [14 lutego 1834]):

Może bym i *Tadeusza* zaniedbał, ale już był bliski końca, więc skończyłem wczora właśnie. Pieśni ogromnych dwanaście! Wiele mierności, wiele też dobrego. Będziesz czytał. Za parę tygodni druk zaczynam<sup>4</sup>.

Dostrzegamy w tym fragmencie listu oznaki pewnego zniechęcenia, zwątpienia w wartość swej pracy. Zauważmy jednak, że nawet w urywku prozaicznego i prozatorskiego zarazem listu, po takim wytężeniu sił twórczych, słowa, zdania podlegają nadal poetyckiej rytmizacji, układają się w wiersz mniej rozległy niż trzynastozgłoskowiec tekstu głównego *Pana Tadeusza* i jedenastozgłoskowiec Epilogu, którego Mickiewicz w lutym nie miał jeszcze w zmyśle. Można przecież przeczytać (czy usłyszeć „wewnętrznie”, obyczaj głośnego czytania w dobie rozwoju środków elektronicznych coraz bardziej zanika) ów fragment i tak:

<sup>3</sup> M. Piechota: *Słowackiego przypowieść o dawnym Polaku*. W: *Studia o twórczości Słowackiego*. Red. I. Opacki. Katowice 1982, s. 66.

<sup>4</sup> A. Mickiewicz: *Listy. Część druga 1830–1841*. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 15. Wydanie Rocznicowe. Warszawa 2003, s. 261.

więc skończyłem wczora właśnie.  
Pieśni ogromnych dwanaście!<sup>5</sup>

Nie jest to oczywiście rym dokładny (zwany również pełnym albo też ścisłym); jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie historyczne czynniki kształtujące postać rymu w polskiej wersyfikacji, czyli związki z akcentem, obszar współdźwięczności, stopień dokładności i stosunek rymu do granic wyrazowych, to wypadnie nam skonstatować, iż mamy tu raczej do czynienia z rymem niedokładnym (inaczej zwanym rymem przybliżonym), a skoro jest on oparty na identyczności samogłosek (przy współbrzmieniach bogatych, jednak nie wszystkich spółgłosek i bez zachowania odpowiedniej kolejności), wolno nam go określić jako asonans. Choć to produkt w drugim gatunku, to jednak asonans też jest rymem.

### W stronę romantyzmu

Klasycznie wykształceni poeci, krytycy i czytelnicy doby romantyzmu posługiwali się określeniem „wiersz” w tych samych dwóch zakresach, które obowiązywały w obrębie Oświecenia<sup>6</sup>. Po pierwsze więc, pisano i mówiono o wierszach — utworach poetyckich, po drugie — o formie wierszowej (wiersz utożsamiano z wersem, miarą wierszową). Jednak tradycyjne przeciwstawienie „poezji” i „prozy”, oparte na antynomiczności pojęć: mowy wiązanej (wiersza) i niewiązanej, w nowej epoce estetycznej utraciło sens. Wiersz w obrębie nowego prądu organizował wypowiedzi liryczne, epickie i dramatyczne — każdy z tych rodzajów w romantyzmie stawał się poetyczny, ponieważ w utworach romantyków nie przestrzegano klasycystycznych zasad oddzielania gatunków i rodzajów literackich, miały one prawo, a nawet obowiązek wzajemnie się przenikać. Ponadto poezja taka była rezultatem procesu twórczego

---

<sup>5</sup> Zasygnalizowałem już tę kwestię w mym szkicu *Od sielanki do narodowego eposu* (A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz. We fragmentach z komentarzem. Dla uczniów, studentów i nauczycieli*. Wybór, wstęp i komentarze M. Piechota. Wyd. 2. przejrane. Katowice 1999, s. 6–7); przywołałem ją również w przypisach swej pracy na tytuł profesorski (M. Piechota: *Od tytułu do Epilogu. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Katowice 2000, s. 32–33).

<sup>6</sup> Szerzej o tych kwestiach piszę w haśle *Wiersz romantyczny* w *Słowniku literatury polskiej*. Red. M. Piechota, M. Pytasz, P. Wilczek. Katowice 2006, s. 428–430.

o ambicjach artystycznych, jej źródło stanowiło natchnienie. Prozie pozostawiono cele użytkowe, przyziemne.

Romantyzm wyeksponował przekonanie o wzmożonym oddziaływaniu na czytelnika poezji wierszowanej, podtrzymywał również potoczne mniemanie, iż pisanie wierszem jest trudniejsze niż formułowanie myśli prozą. Ze względu na szczupłość miejsca pominiemy tu polemiki dziewiętnastowiecznych teoretyków poezji dotyczące wersyfikacji, kodyfikujących zasady sylabizmu regularnego i polski wiersz sylabotoniczny (tj. uwzględniający stopy i metra antyczne zastępowane w mowie naszej przez sylaby akcentowane i nieakcentowane). Zwrócimy jedynie uwagę na praktykę, w której obserwujemy bodaj niepowtarzalną w historii literatury polskiej (zarówno wcześniej, jak i później) różnorodność form.

W romantyzmie przedlistopadowym dominują dwa nowe gatunki: ballada i powieść poetycka. Ballady pisane były najczęściej w formie stroficznej, jako zwrotek preferowano czterowiersz, w którym przeplatały się wersy dziesięciozgłoskowe (5+5) i ośmiozgłoskowe (bezsredniówkowe). Była to tzw. strofa stanisławowska, odziedziczona po Oświeceniu, wolno więc powiedzieć, iż romantyczna rewolucja poetycka w tym gatunku dotyczyła przede wszystkim treści, nie formy. Paradoksalnie, Oświecenie „oddalo” stanisławowską strofę na usługi nowej poezji w czasach umownie zwanych jeszcze klasycyzmem postanisławowskim. Z kolei w powieści poetyckiej dominował jedenastozgłoskowiec, pamiętać jednak należy i o tym, że w tym gatunku spotykamy najczęściej wtręty pieśniowe o niekiedy bardzo kunsztownej budowie (w *Marii Antoniego Malczewskiego* i *Żmii Słowackiego*; *Konradowi Wallenrodowi* wypadnie poświęcić dalej osobno nieco więcej uwagi). Rewolucyjności treści nie zawsze towarzyszyła więc rewolucja formy, ta raczej pozostawała niemal nienaruszona.

W obrębie dramatu romantycznego obserwujemy zrazu dość wyraźnie manifestowaną opozycję wobec tradycyjnej formy **trzynastozgłoskowca** (przykładem tradycji jest wiersz *Barbary Radziwiłłówny* Antoniego Felińskiego). Niemal regularny ośmiozgłoskowiec *Dziadów części II*, wcześniej charakterystyczny dla twórczości ludowej, jest jednym z wyznaczników takiej właśnie, świadomie zasygnalizowanej, ludowej stylizacji. W *Dziadów części IV* mamy już wiersz sylabiczny nieregularny, w *Dziadów części III* zauważamy powrót do dawnego trzynastozgłoskowca. W *Kordianie*, choć dominuje tu trzynastozgłoskowiec, niemal równorzędną funkcję Słowacki powierza jedenastozgłoskowcowi<sup>7</sup>. We wszystkich wymienionych tu dramatach pojawiają się równocześnie jakże liczne wtręty ściśle poetyckie,

<sup>7</sup> Por. L. Pszczołowska: *Wiersz „Dziadów” i „Kordiana” na tle wiersza dramatu epoki*. W: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska: *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963, s. 115 i nn.

o zróżnicowanych miarach wierszowych, charakterystycznych dla tradycji komediowej, form melicznych. I tu warto zwrócić uwagę na rzecz charakterystyczną — o ile Mickiewicz swą twórczość dramatyczną rozpoczynał od stylizacyjnego użycia ósmiozłostkowca i ewoluował w stronę trzynastozłostkowca, o tyle Słowacki odwrotnie, dopiero w dramacie mistycznym sięgnął po miarę spopularyzowaną przez *Dziadów* część II (w *Księdzu Marku*, w *Śnie srebrnym Salomei*, w tłumaczonym z języka hiszpańskiego *Księciu Niezłomnym*, ponadto w wierszu *Sowiński w okopach Woli*). Trudno tu mówić wyłącznie o funkcji stylizacyjnej. Badacze domyślają się raczej, iż Słowackiemu chodziło głównie o zasygnalizowanie prostoty formy — w odróżnieniu od kunsztowności wersyfikacyjnej jego wcześniejszych dramatów i epickiej oktawy — prostoty mającej harmonijnie współbrzmieć z przekazem nowej, genezyjskiej filozofii i historii pokornego bohatera.

W obrębie epiki romantycy formalnie nader chętnie nawiązywali do tradycji: preferowali trzynastozłostkowiec<sup>8</sup>, dawny „wiersz bohatyrski” (*Pan Tadeusz* Mickiewicza) i jedenastozłostkowiec skontaminowany z oktawą — strofą o ośmiu wersach i rymach *abababcc* (*Beniowski* Słowackiego). Ogólniejszej tendencji romantycznej, jaką było odchodzenie od sylabizmu regularnego ku sylabotonizmowi, zdawał się przeciwstawiać Cyprian Norwid, który najczęściej używał wiersza nieregularnego, dziewięcio- i dwunastozłostkowego, bezśredniówkowego, a więc form trudnych w odbiorze czytelnicznym, wręcz arytmicznych (to była rewolucja i formalna, i treściowa, zbyt trudna — jak się okazało — do zaakceptowania przez czytelników, przynajmniej przez szersze ich grono). Arytmiczności służyło również w różnomiarowych wierszach Norwida niekonsekwentne stosowanie rymu.

Odrębnym, zasługującym tu na uwagę pojęciem jest termin „heksametr polski”. Zwykliśmy kojarzyć pojęcie heksametru, a więc sześciostopowego wiersza daktylicznego (sześciokrotnie powtórnego rytmu składającego się z jednej sylaby długiej i dwóch krótkich) z miarą wierszową epopei, z epickimi dziełami Homera, a przecież heksametr występował również w poezji bukolicznej i religijnej. Heksametr inaczej realizowany był w *Iliadzie* i *Odysei* (tam w przeważającej części z dierezą, tj. „przestankiem” po czwartej stopie, czyli z tzw. dierezą bukoliczną), inaczej pojmował go poeta aleksandryjski Kallimach, inaczej wreszcie liczni poeci łacińscy (np. Wergiliusz jako twórca *Bukolik*). Gdy jednak mówimy o heksametrze w kontekście polskiej poezji romantycznej, myślimy przede wszystkim o wierszu zawierającym sześć akcentów. Istotą heksametru polskie-

<sup>8</sup> Por. M. Dłuska: *Metamorfozy trzynastozłostkowca*. W: Eadem: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Wyd. drugie rozszerzone. T. 1. Warszawa 1978, s. 189 i nn.

go, wzorowanego oczywiście na heksametrze antycznym, jest zamiana sylaby długiej na akcentowaną, krótkiej zaś na nieakcentowaną, co prowadzi do powstawania wiersza o przybliżonej jedynie regularności, zawierającej się pomiędzy trzynastoma a siedemnastoma sylabami (w twórczości Mickiewicza rozziw jest nieco mniejszy: od czternastu do szesnastu sylab). Wiersz ten najczęściej używany był przez poetów w celu podkreślenia jego archaicznej epickości, powagi wypowiedzi, zamierzonego, średniowiecznego nieledwie rodowodu tekstu i chociaż próbowali się nim posługiwać twórcy tej miary, co Stanisław Staszic i Kazimierz Brodziński, to przecież wyżyn artyzmu w tej mierze wierszowej sięgnęli jedynie dwaj romantycy: Adam Mickiewicz i Cyprian Norwid. Pierwszy zastosował tę miarę w *Powieści Wajdeloty* — epickiej opowieści Halbana z pieśni IV *Konrada Wallenroda*:

Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki,  
Wieźli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte.  
Tłumy brańców niemieckich z powiązanymi rękami,  
Ze stryczkami na szyjach, biegą przy koniach zwycięzców [...] <sup>9</sup>.

Mickiewicz podał nawet w *Objaśnieniach [poety]* własne zasady naśladowania heksametru greckiego i przykłady skandowania kilku wierszy, poprzedzając je uwagą ogólną, w której położył nacisk na innowacyjność swego poetyckiego rozwiązania: „Lubo rodzaj wiersza użyty w *Powieści Wajdeloty* mało jest znany, nie chcemy wyklądać powodów, które nas do tej nowości skłoniły, aby nie uprzedzać zdania czytelników. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent, zachowujący się w wymawianiu”<sup>10</sup>, i dodał, że opierał się na rozprawie Józefa Franciszka Królikowskiego (*Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładem o notach muzycznych*. Poznań 1821). To oryginalna, romantyczna nowość, tym razem inspirowana poezją antyczną.

Z kolei Cyprian Norwid posłużył się heksametrem polskim w *Bema pamięci żałobnym-rapsodzie*:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce załamawszy na pancerz,  
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? —

<sup>9</sup> A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzeńskiego. Wydanie Rocznikowe. Warszawa 1994, s. 103.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 146. Warto wtrącić, że w kolejnych wydaniach *Słownika teorii literatury* (Wrocław 1976, 1988) mylnie podaje się jako przykład heksametru polskiego Mickiewiczowską *Pieśń Wajdeloty* pisaną przecież regularnym, epickim jedenastozgłoskowcem („Kiedy zaraza Litwę ma uderzyć, / Jej przyjsie wieszczą odgadnie żrenica”).

Miecz wawrzynem zielonym i gromnic płakaniem dziś polan,  
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.<sup>11</sup>

Jak więc widzimy, określenie „heksametr polski” w większym stopniu oddaje intencje twórców chcących podkreślić antyczny rodowód tej miary wierszowej, nie oddaje jednak w pełni jej realnej postaci rytmicznej.

Przywołane tu w czterowersowych zaledwie wyimkach dwie znakomite realizacje Mickiewicza i Norwida (*Powieść Wajdeloty* liczy 341 wersów, *Bema pamięci...* — 34) nie były w stanie zmienić procesu historycznoliterackiego, w ramach którego rzeczywistym polskim odpowiednikiem antycznego heksametru stał się nie heksametr polski, a sylabiczny, epicki trzynastozgłoskowiec, niekiedy stosowany również w poezji opisowej, wiersz, jakim Wacław Potocki niegdyś opiewał *Wojnę chocimską*, Stanisław Trembecki *Sofiówkę*, Kajetan Koźmian *Ziemiaństwo polskie*, Antoni Malczewski *Marię* i wreszcie Mickiewicz swoją Litwę Ojczyznę w *Panu Tadeuszu*.

### Trzynastozgłoskowiec jawny i ukryty w wierszach z tomiku *Chwila*<sup>12</sup>

Kilkunastokrotna lektura *Pana Tadeusza* podczas pisania książki na profesorski tytuł<sup>13</sup> uwarściła mnie szczególnie na rytm i melodykę trzynastozgłoskowca, którego ślady skłonny jestem rozpoznawać również w wierszach poetów współczesnych i traktuję je jako mniej lub bardziej wyraźną tęsknotę za tą właśnie, poniekąd epicką — jak wynika z tradycji — miarą wierszową, dość nieoczekiwanie pojawiającą się w liryce przełomu wieków XX i XXI.

Nie mówię o regularnym sylabicznym trzynastozgłoskowcu z parzystymi, dokładnymi rymami, ale o zamarkowanej liczbie sylab ze średniówką (7 + 6), niekiedy w jednym wersie, niekiedy w dwóch kolejnych, które — gdyby je połączyć w jeden — zgrabniej udawałyby połówkę dystychu, a tak — wtopione w strofę (bądź częśćkę kompozycyjną bez rygo-

<sup>11</sup> C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze. Część pierwsza*. Warszawa 1971, s. 186.

<sup>12</sup> Ten fragment stanowi znacznie rozbudowaną wersję części końcowej mego szkicu *Wiersze z tomiku „Chwila” Wisławy Szymborskiej przepuszczone „przez pryzma” romantologa*. W: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*. Red. M. Łukaszuk i D. Seweryn. Lublin 2007, s. 106–108.

<sup>13</sup> Zob. przypis 5.



rów strofy) obszerniejszą — zwodzą czytelnika, że nie mają nic wspólnego z charakterystycznym dla romantycznego wiersza tokiem epickim. Słyszę ten rytm, może niesłusznie, gdy czytam wersy inicjalne wierszy: „Idę stokiem pagórka zazielenionego” (*Chwila*)<sup>14</sup>; „Jednostronna znajomość między mną a wami” (*Milczenie roślin*); „Jacyś ludzie w ucieczce przed jakimś ludźmi” (*Jacyś ludzie*); „Dopóki nie wiadomo jeszcze nic pewnego” (*Bal*). Słyszę ten rytm, a może zaledwie zaczątek rytmu, gdy czytam inicjalne dwa wersy wierszy: „Na niebie burym / chmurka jeszcze bardziej burą” (*Negatyw*); „Śpię jeszcze, / a tymczasem następują fakty” (*Wczesna godzina*); „Wszystko — / słowo bezczelne i nadęte pychą” (*Wszystko*).

Słyszę ten rytm w poszczególnych wersach (tu już materiał będzie nader wyrwykowy, bo jest tych przykładów — że posłużę się słówkiem poetki z jednego z tytułów wierszy — „zatrzęsienie”) w wierszu *Chmury* — w wersach inicjujących strofy bądź wyodrębniane przez poetkę interlinią segmenty tekstu: „Widok na inne wzgórza rozlega się w ciszy”<sup>15</sup>; „Jakby tylko gdzieś indziej burzyły się morza”; „Jest dziewięta trzydzieści czasu lokalnego”. W innych wersach tego samego wiersza *Chmury* (to o „bohaterkach” tego liryku): „Nie mają obowiązku razem z nami ginąć”. Pojawia się w tym wierszu nawet cała strofa w rytmie trzynastozgłoskowca, gdybyż tylko Poetka zechciała dołączyć do tego rytmu rymy:

Jest dziewięta trzydzieści czasu lokalnego.  
Wszystko na swoim miejscu i w układowej zgodzie.  
W dolince potok mały jako potok mały.  
Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.

*Chmury*

Słyszę ten rytm w ostatnich wersach zwrotek bądź w domknięciach segmentów tekstu: „a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie” (*Chmury*); „biała gałąź czereśni z czarnymi kwiatami” (*Negatyw*), „i położyłeś na nim poszarzałe ręce” (*Negatyw*). Tu przerywam poszukiwania tego rodzaju przykładów (w tomie jest jeszcze 20 wierszy!). Słyszę ten rytm w zestawieniach dwóch wersów inicjalnych w obrębie segmentów (ograniczę przy-

<sup>14</sup> W. Szymborska: *Chwila*. Kraków 2002, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>15</sup> „Widok [...] rozlega się” ze względu na domyślne pochodzenie od zanurzonego w sferze dźwięków „rozlegania się”, choć kołaczę gdzieś w oddali równocześnie przyleganie znaczeniowe do „bycia rozległym” (rodem z bycia w przestrzeni — nieodłącznego atrybutu krajobrazu) stanowi piękny przykład synestezji, a mistrzami w tym gatunku byli przecie i romantycy, i symboliści (M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 290 i nn.).

kłady tylko do wiersza *W zatrzęsieniu*): „W garderobie natury / jest kostiumów sporo”; „Ja też nie wybierałam, / ale nie narzekam”; „Los okazał się dla mnie / jak dotąd łaskawy”; „Mogła mi być odjęta / skłonność do porównań”. Słyszę ten rytm w wersach „środkowych”; „ja” mówiące w wierszu *W zatrzęsieniu* wyraża przypuszczenie, że mogło być (właściwie „mogła być”, gdyż występuje w *femininum*): „Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju”; w wierszu *Chmury*: „a potem po kolei każdy z nich umiera”; w wierszu *Negatyw*: „I nie skąpić mu pytań na żadną odpowiedź”. Pominę inne jeszcze kombinacje i wspomnę tylko o wersach (pojedynczych bądź dwuwersach) domykających cały wiersz: „a to by oznaczało / kimś zupełnie innym” (*W zatrzęsieniu*); „stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie” (*Trzy słowa najważniejsze*)<sup>16</sup>; „i nawet gdyby chciały, / nie mogą się zdarzyć” (*Katuzia*); „również i my / jesteśmy jej na coś potrzebni” (*Trochę o duszy*); „i zaranność mistrzowsko zmieniona w poranność” (*Poranna godzina*); w genialnej poincie kolejnego wiersza: „śmiertelnych / — stu na stu. / Liczba, która jak dotąd nie ulega zmianie” (*Przyczynek do statystyki*); „Tylko kamienna greka ma na to wyrazi” (*Bagaż powrotny*); „i bez ustanku czegoś ważnego / nie wiedzieć” (*Notatka*); „A tymczasem jest tylko strzępkiem zawieruchy” (*Wszystko*). Pointy wierszy, wersy ostatnie szczególnie chętnie przyjmują w tym tomiku (o wiele chętniej niż dawniejsze) postać interesującej nas tu połówki trzynastozgłoskowca.

Jak więc widzimy, od pierwszego wersu pierwszego wiersza po ostatni wers wiersza ostatniego nader często w tym zbiorze pojawiają się połówki domniemanych trzynastozgłoskowców. W pierwszym wierszu *Chmury* na 24 wersy aż 11 wersów aluduje (na różne sposoby) do toku tego rytmu. A tymczasem Poetce nie zależy szczególnie na utrzymaniu owego rytmu, jakże prosto byłoby przekształcić zastany trójwiersz w „porządny” trzynastozgłoskowiec, nawet rymów by nie zabrakło:

Nad całym Twoim życiem  
I moim, jeszcze nie całym,  
paradują w przepychu, jak paradowały.

*Chmury*

Ale Poetka zapisuje tylko te wyrazy, których potrzebuje, i w takim rytmie, jakiego potrzebuje, nie dobiera słów do wybranego uprzednio rytmu.

<sup>16</sup> To wiersz najkrótszy w zbiorze, składa się z sześciu wersów (trzech dystychów) i w tej skromnej liczbie pojawia się jeszcze jeden wers o trzynastu zgłoskach, nie biorę go jednak pod uwagę, gdyż rytm rozkłada się w nim inaczej (bez średniówki): „pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości”. Trudno tu mówić o nawiązaniu, skoro to echo echa zaledwie. Raczej przypadek to, nie tęsknota.

Jeśli w niektórych miejscach (momentach) wiersza ukazuje się zacząty trzynastozgłoskowiec, ale niedokończony, to sięga poń chętnie, nigdy jednak dla pełnego, dokładnego, regularnego rytmu nie rezygnuje z wypracowanej na przestrzeni poprzednich tomików niezwyklej, niepowtarzalnej ekonomii słowa, nigdy nie rezygnuje ze zwięzłości.

A jednak nawet jeśli rzut oka na całą stronę (lub dwie strony) zawierające graficzną postać wiersza, przed jego lekturą, przed realizacją brzmieniową, rozwiewa nadzieje na interesującą nas tu i zapowiadzaną przez rytm jednego czy dwóch wersów regularność, brak tej regularności pozostaje za każdym razem elementem pewnego zaskoczenia<sup>17</sup>, że trzeba zmieniać rytm, że harmonia brzmień i sensów zbudowana została jednak na innych niż romantyczny trzynastozgłoskowiec zasadach. A przecież podałem tylko kilka przykładów najbardziej rzucających się w oko czytelnika. Nie zajmowałem się bliżej wzajemnym oddziaływaniem owych półwersów. Weźmy — na chybił trafił — początek trzeciej strofy w drugim wierszu cyklu *W zatrzęsieniu*: „W garderobie natury / jest kostiumów sporo”. Zaskakuje nas i treść kolejnego wersu, i jego rytm: „Kostium pajaka, mewy, myszy polnej, [...]”. Przypomina się znakomity komentarz Mickiewicza do zakończenia sonetu *Widok gór ze stępów Kozłowa* o walorach szeroko rozumianego kolorytu lokalnego, umieszczony w liście do przyjaciela Antoniego Edwarda Odyńca (z Moskwy, 14/26 kwietnia 1827 roku):

Ów wykrzyknik: „Aa!” wyraża tylko zadziwienie Pielgrzyma nad śmiałością Murzy i dziwami, które on ogląda na górze. Orientalnie trzeba by powiedzieć, że Pielgrzym na te słowa włożył w usta palec zadziwienia.<sup>18</sup>

W tomiku *Chwila* aluzje do mniej lub bardziej nieregularnego trzynastozgłoskowca pozostawiają czytelnika w podobnej, nieco infantylnej sytuacji.

<sup>17</sup> Dość *nomen omen* zaskakująco, bo w obrębie nader skrótowo potraktowanego hasła *Stylistyka* Teresy Kostkiewiczowej, natrafiamy na interesującą propozycję metodologiczną zgłoszoną przez Michaela Riffaterre’a (*Essais de stylistique structurale*, 1971). Wedle Riffaterre’a „przedmiotem badań stylistyki są takie sposoby budowy tekstu, które stanowią odchylenia od normy językowej i powodują **efekt nieprzewidywalności** w procesie czytelniczego odbioru” (*Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. drugie poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 494–495, podkr. — M.P.).

<sup>18</sup> A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14: *Listy*. Część pierwsza 1815–1829. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Wydanie Rocznicowe. Warszawa 1998, s. 405–406.